

**ANÁLISIS MUSICAL E INTERPRETATIVO DEL PRELUDIO DE LA SUITE N°1
EN G MAYOR DE J.S BACH, TRANCRIPCION PARA MARIMBA ALEXANDER
ZIBOROV**

VICTOR HUGO OROZCO ZAPATA

Y

KATHERINE YULIANA ARENAS SIERRA



**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN MÚSICA**

ANÁLISIS MUSICAL E INTERPRETATIVO DEL PRELUDIO DE LA SUITE N°1 EN G MAYOR DE J.S BACH,
TRANSCRIPCION PARA MARIMBA ALEXANDER ZIBOROV

**ANÁLISIS MUSICAL E INTERPRETATIVO DEL PRELUDIO DE LA SUITE N°1
EN G MAYOR DE J.S BACH, TRANSCRIPCION PARA MARIMBA ALEXANDER
ZIBOROV**

KATHERINE YULIANA ARENAS SIERRA

1088295840

VICTOR HUGO OROZCO ZAPATA

1096645117

Director

SEBASTIAN TREJOS MEJIA

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN MÚSICA

2020

Agradecimientos

A Dios por darnos el regalo del quehacer musical.

A nuestros padres por el apoyo incondicional durante todo este tiempo.

A Sebastian Trejos Mejía licenciado en música de la universidad tecnológica de Pereira y magister en teoría de la música de la universidad tecnológica de Pereira, por aceptar dirigir este proyecto y su acompañamiento a través de este proceso

Créditos

Las personas que participaron en este proyecto fueron las siguientes:

1	NOMBRE COMPLETO: Victor Hugo Orozco Zapata		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
Director	<input type="checkbox"/>		
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Estudiante De Licenciatura En Música De Universidad Tecnológica De Pereira			
2	NOMBRE COMPLETO: Katherine Yuliana Arenas Sierra		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
Director	<input type="checkbox"/>		
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Estudiante De Licenciatura En Música De La Universidad Tecnológica De Pereira			
3	NOMBRE COMPLETO: Sebastian Trejos Mejía		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
Director	<input checked="" type="checkbox"/>		
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Licenciado En Música De La Universidad Tecnológica De Pereira Y Magister En Teoría De La Música De La Universidad Tecnológica De Pereira			
4	NOMBRE COMPLETO:		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
Director	<input type="checkbox"/>		
INFORMACIÓN ACADÉMICA			

Contenido	
Anexos.....	7
Anexo A:partitura preludio No1 en G Mayor de J,S Bach transcripción Alexander Ziborov.....	7
1. Área problemática	11
2. Objetivos	12
2.1 General	12
2.2Específicos	12
3. Marco teórico.....	13
3.5. Antecedentes.....	17
4. Metodología	21
5. Resultados	23
5.1Elementos rítmicos de la obra	23
5.2 Elementos armónicos y melódicos	29
5.3 Elementos técnicos.....	33
5.4 comparación de los agarres de baquetas imágenes pendientes.....	40
5.4.2 estudio interpretativo.....	41
6. DISCUSION DE LOS RESULTADOS.....	45
7. CONCLUSIONES	47
8. Recomendaciones.....	48
9. Glosario.....	49
Bibliografía.....	51

Lista de imágenes

<i>Imagen 1 digitación de baquetas método four mallets studies by Gary Burton</i>	23
<i>Imagen 2 fragmento del compás 1 al 6</i>	24
<i>Imagen 3 fragmento del compás 6 al 11</i>	24
<i>Imagen 4 fragmento del compás 12 al 20</i>	25
<i>Imagen 5 fragmento del compás 21 al 26</i>	26
<i>Imagen 6 fragmento del compás 27 al 32</i>	27
<i>Imagen 7 fragmento del compás 33 al 42</i>	28
<i>Imagen 8 sección A</i>	29
<i>Imagen 9 sección A compas 6 al 11</i>	30
<i>Imagen 10 sección A compas 12 al 20</i>	31
<i>Imagen 11 sección B compás 21 al 26</i>	31
<i>Imagen 12 sección B compás 27 al 32</i>	32
<i>Imagen 13 sección final</i>	33
<i>Imagen 14 Numeración De Baquetas</i>	34
<i>Imagen 15 digitaciones compàs 1 al 11</i>	36
<i>Imagen 16 digitaciones del compás 12 al 26</i>	38
<i>Imagen 17 compás 27 al 42 digitaciones</i>	39
<i>imagen 18 agarre Stevens</i>	40
<i>Imagen 19 disposición Stevens</i>	41
<i>Imagen 20 interpretación compás 1 al 5</i>	42
<i>Imagen 21 digitaciones compás 6 al 11</i>	42
<i>Imagen 22 interpretación compás 12 al 20</i>	43
<i>Imagen 23 interpretación compás 21 al 26</i>	43
<i>Imagen 24 interpretación compás 27 a 32</i>	44
<i>Imagen 25 interpretación del compás 33 al 42</i>	45

Lista De Anexos:

Anexo A: partitura del preludio en G Mayor de J. S. Bach transcripción para marimba de Alexander Ziborov

Resumen

El preludio de la suite No .1 en sol mayor fue compuesto por Johan Sebastián Bach en el periodo barroco siendo una obra para violoncello, por ser una obra reconocida en el ámbito universal se han hecho diferentes adaptaciones e interpretaciones en diversos instrumentos musicales, para esta ocasión presentamos la versión para marimba adaptación realizada por el docente de la universidad EAFIT y percusionista ucraniano Alexander Ziborov.

El análisis se presenta desde varios aspectos siempre bajo el contexto histórico y social de la época en la que se desarrolló la obra, además de lo que significa el preludio como forma musical, por otra parte se presenta la obra interpretada en otro instrumento como la marimba mirada desde un concepto técnico diferente de la obra original como el violoncello.

Tenemos cuatros aspectos musicales fundamentales sobre los que está enfocado este análisis los cuales son: ritmo, armonía melodía y la interpretación, el primero de ellos dará a conocer los motivos rítmicos y la ejecución rítmica de la obra el segundo y tercer punto de analizar la estructura armónica de la obra y la guía melódica que como se desenvuelve la obra y finalmente se realizará un análisis a nivel interpretativo donde se dará claridad en algunos fragmentos como se debe ejecutar la obra, se observara en comparativa con la partitura original para el instrumento original.

Abstract

The prelude to suite No.1 in G major was composed by Johan Sebastian Bach in the Baroque period, being a work for cello. It was a work recognized in the universal field, different adaptations and interpretations have been made in various musical instruments. For this occasion, we present the version for marimba adaptation made by the EAFIT university professor and Ukrainian percussionist Alexander Ziborov.

The analysis is presented from various aspects always under the historical and social context of the time in which the work was developed; also what the prelude means as a musical form. On the other hand, the work performed on another instrument such as the marimba is presented and seen from a different technical concept of the original work such as the cello.

We have four fundamental musical aspects on which this analysis is focused on: rhythm, harmony, melody and performance. First, it will reveal the rhythmic motifs and the rhythmic performance of the work. Second and third aspect will analyze the harmonic structure of the work and the melodic guide as the work is solved. Finally, an analysis will be carried out at an interpretive level where clarity will be given in some fragments how the work should be executed, it will be observed in comparison with the original score for the original instrument.

Introducción

La intención de hacer este trabajo de análisis musical siempre la intención es exponer una obra de marimba, pero a medida que la idea fue tomando forma y otras fueron descartadas se tomó la decisión de hacer una obra para violoncello pero con una adaptación para marimba. De esta manera abordar esta obra desde un punto de vista un poco arriesgado, pero tiene factores innovadores con respecto a otros análisis musicales y otros análisis realizados de esta obra.

Es por esta razón que este trabajo significa un avance para el campo de la percusión sinfónica en el hecho de realizar un análisis de una obra del periodo barroco y más a un de uno de los exponentes más representativo como lo fue Bach, debido a que muchos instrumentos de percusión actuales no existían en esta época, además este trabajo investigativo puede dar pie a realizar otros análisis de adaptaciones, incluso de otros instrumentos.

Este informe destaca y explica la labor que hizo el transcriptor para hacer la adaptación fiel a la versión original considerando las diferencias técnicas que poseen el violoncello y la marimba.

En lo que respecta al análisis de la parte armónica, es apropiado decir que hay que abordar más allá de la armonía funcional puesto que las combinaciones armónicas que se usan en esta obra, trascienden algunas reglas y normas de la estricta armonía clásica.

1. Área problemática

Desde la aparición de nuevos instrumentos de percusión como la marimba, el vibráfono, timbales sinfónicos, entre otros, esto produjo una gran oleada de obras para esta nueva serie de instrumentos, dichas obras eran de una gran complejidad tanto musical como interpretativa, debido a esto los intérpretes de dichas partituras tenían que ser ya ejecutantes de nivel avanzado para poder tocar las piezas musicales.

Algunos compositores se dieron al trabajo de acercar de alguna manera obras de periodos pasados de la historia de la música como barroco, romanticismo pasajes orquestales de algunas obras de Bach, Beethoven, Mozart entre otras.

Como problema principal encontramos que en la interpretación de la marimba hay múltiples conceptos técnicos y teóricos básicos, donde se trabajan intervalos, arpeggios, acordes, por medio de permutaciones, golpes laterales y verticales; a la hora de haber tantas formas técnicas de ejecutar en la marimba los estudiantes que apenas empiezan sus estudios musicales buscan métodos para desarrollar una buena ejecución en el instrumento y en ocasiones se crean confusiones de cómo deben abordar mejor la técnica, ya que en varias obras se manejan distintas y pocos son los métodos que ofrecen rudimentos completos.

Como conclusión encontramos que el maestro Alexander Ziborov docente de percusión realizo un trabajo de transcripción de obras de diferentes estilos, pasándolos a la marimba donde se deben trabajar diversos aspectos técnicos en el instrumento para alcanzar a interpretar esta obra de una manera adecuada; dicho docente dispone de muy buenas herramientas que pueden ayudar a los estudiantes a resolver sus problemas al momento de ejecutar sus obras.

2. Objetivos

2.1 General

Realizar un análisis de los aspectos técnico-interpretativos fundamentales que aporta el estudio y ejecución del preludio en G mayor de Bach versión para marimba

2.2 Específicos

- Realizar un análisis a los aspectos armónicos, texturales y rítmicos de la obra
- Identificar las características técnico-interpretativas de la versión para marimba del preludio en G mayor de Bach
- destacar los aportes técnico – interpretativos que ofrece el estudio de la obra para violoncello de Bach en la marimba

3. Marco teórico

Johann Sebastian Bach

Conocido como uno de los grandes clavecinistas de su época, padre de diecisiete hijos, última esposa Ana Magdalena Wicke. Fue principalmente un músico de inspiración religiosa, en la mayor parte de sus creaciones musicales nos demuestra su espiritualidad, su fe hacia Dios.

Fue un hábil ejecutante del órgano y el clave, constructor de las fugas, productor de música sacra destinada al culto luterano y servidor del duque de Sajonia, en Weimar, luego del príncipe Leopoldo en Köthen y por último cantor de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, Alemania. Al final de su vida consiguió la sabiduría contrapuntística, al crear la obra *El arte de la fuga*.¹ (Mejía)

Fue la síntesis y culminación del barroco. No es de extrañar que hubiese digerido los estilos principales francés y alemán de la época, debido a que los elementos se encontraban en su música, como la suite inglesa y francesa.² (Mejía)

Gran compositor que había quedado en el olvido en su época pero re estudiado en años posteriores, que deja gran legado musical y en el cual se piensa que sus partitas y suites fueron escritas en su instrumento el clave.

Creo un libro pequeño de clave, formado por varios grupos de preludios, invenciones y sinfonías de carácter didáctico, en él se podría apreciar una forma de enseñar a los alumnos a realizar voces independientes, y a emplear todos los procedimientos para realizar una fuga, el canon y contrapunto.

Antes de morir le dio el nombre a este pequeño libro al primer volumen *El Clave Temperado* en que dejaría al provecho de la juventud y músicos ya formados, como objetivos de perfeccionar el virtuosismo de quienes ya han superado las

¹ Hugo Isaza Mejía, breves relatos sobre la música y sus creadores, página 32, editorial Andina Manizales

²Ibíd. página 112

dificultades de sus invenciones e iniciar a los compositores en las disciplinas más estrictas de la composición y el contrapunto (Reyes, 1985).³

“En verdad, el hecho de que las partitas y suites fuesen pensadas por Bach para el clave, en nada se opone para que hoy sean vertidas al piano” (mejia)⁴

Anteriormente Bach escribió sus obras para el clave que era el instrumento de esa época, hoy en la actualidad podemos apreciar que por la gran diversidad de Siglo XIX las suites solían usarse para ciertas ocasiones en donde se empleaban como ejercicios de técnica. (Abarzuza. Igor, 2017)⁵

Marimba

Al identificar La marimba como instrumento de percusión perteneciente a la familia de los idiofonos temperados (glockenspiel, xilófono, marimba, vibráfono).

Encontramos que su procedencia deriva del xilófono, extensión de tres octavas, instrumento cuyo origen se remonta en la prehistoria y sus referencias históricas indican que fue difundido en países como Asia y África. Entre estos se encuentra el balafon Su estructura algo distinta en cada lugar y donde comienza a tener sus apariciones en Europa en el siglo XVI y así mismo su transformación. (JORDI CORVELLO, 1983)⁶

“Es un tipo de xilófono al que le han añadido unos resonadores constituidos por tubos de metal colocados debajo de cada barra, su sonido es más dulce debido a

³ Julio Sánchez reyes, Bach, Schütz, Handel y Berg,,1985,aniversario de cuatro músicos germanos, página 91

⁴ Libro breves relatos sobre la música y sus creadores, página 106

⁵ Abarzuza. Igor, Saenz,Paul Casals y el re-descubrimiento de las suites para violoncello solo de J.S ———
Bah,2017,universidad de Guadalajara ,México ,el artista

⁶ Libro serie música y músicos tomo V.9 instrumentos musicales paginas 18,19

Editorial parramón ediciones S.A primera edición,enero,1983 JORDI CORVELLO, CATERINA AUTUORI

que se toca con unas baquetas particularmente suaves, su extensión abarca 4 octavas y media” (JORDI CORVELLO, 1983)⁷

Jordi Corvello nos presenta que la marimba tiene la misma forma del xilófono pero que a diferencia de esta se le han incorporado unos tubos que funcionan como resonadores por debajo de cada barra y en la que una de sus principales características a la hora de ejecutarla destacaría el tipo de baquetas usadas por el ejecutante.

Podemos decir entonces que la marimba al pertenecer a la familia del xilófono logra diferenciarse de este y los demás debido a su tamaño, tipo de barras y rangos de tesitura porque en sus aspectos son muy similares, la marimba es más grande y de sonido más grave que el xilófono.

La forma suite en el periodo barroco.

Proveniente de la época del barroco, una suite es una forma instrumental compuesta por varios movimientos (o partes) que son distintos tipos de danzas barrocas. Se considera a la suite como un de las primeras manifestaciones orquestales modernas. Para que se mantuviera unidad interna, todos los pasajes de una suite se componían en la misma tonalidad (sobre la misma escala), o bien se utilizaba una misma melodía con distintos ritmos de danzas.

Las Danzas tenían una forma binaria simple, es decir, dos secciones más o menos iguales, Una suite constaba de unos diez movimientos. Solía comenzar con un preludio. La primera danza podía ser una alemanda, de ritmo rápido; luego una corriente y una zarabanda; una bourrée, de tiempo moderado, y así sucesivamente,

⁷Ibid. página 22

para finalizar con una danza viva, como la giga. Tuvo su apogeo con Georg Friedrich Handel y Johann Sebastián Bach, durante el siglo XVII

Preludio

Desde un contexto musical un preludio es una pieza instrumental que precede a una obra que es más extensa o a varias piezas. Usadas como improvisación y pre calentamiento previo antes de iniciar a interpretar una obra. Los instrumentistas comprobaban a través del preludio la afinación de sus instrumentos, la altura y el modo de la música que iba a cantarse.

Los preludios más antiguos que se conservan proceden del Siglo XV y A partir del Siglo XVII se compusieron preludios improvisados sin relación con ninguna obra. Pero es en el Siglo XVIII cuando el preludio se une a fuga que es otra forma musical importante. El preludio, unido así a la fuga, podía servir de preparación a ésta, o simplemente ser una pieza totalmente contrastante.

3.5. Antecedentes

Tesis doctoral: “*Un modelo teórico en torno a la interpretación musical: hacia la construcción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento complejo*”. 2013

Julio Cesar Jiménez Moreno. Universidad Politécnica de Valencia.

La tesis busca por medio de un planteamiento teórico la relevancia hacia un nuevo enfoque en la metodología de la guitarra que incorpore una perspectiva holística donde no solo sean usados los métodos de enseñanza tradicional sino que integre el desarrollo humano del intérprete musical y aspectos tales como individuo autónomo, pensante, sensible incorporado en una realidad social. Plantea no sólo verlo desde el ángulo de lo académico sino, incluyendo el trabajo empírico como complemento para una formación más completa y muestra la preocupación en el desarrollo humano tema que ha sido abarcado en los planteamientos de pedagogos como Gardner, Piaget, Vygotsky entre otros.

Esta tesis busca dar un aporte de tipo epistemológico donde se puedan replantear profundamente la forma en la que un guitarrista aprende su profesión y el cómo adhiere para si la interpretación musical que es allí donde deriva la complejidad del pensamiento.

Señala la especialización, la des-especialización y la articulación en sus facetas, en primera instancia a la súper y des- especialización en investigaciones en las que Gardner indica que en la educación artística históricamente ha primado y que es una necesidad que el músico deba estar súper especializado para poder tener una valorización como maestro en dicha área. Siendo esta indispensable ya que así el músico puede demostrar el gran dominio, y conocimiento en el instrumento, resultados que obtiene al haber estudiado por muchos años, pero que este hecho conlleva así mismo a que se ejecuten muchas deserciones en carreras artísticas como licenciaturas.

El segundo aspecto de la des- especialización como la contra parte a esa súper- especialización donde los resultados en el perfeccionamiento y maduración artística como músico sería un proceso que estaría en constante desarrollo, no necesariamente de formación académica, de tal manera realizar un balance entre ambos aspectos según este artículo es el reto para cambiar la forma en que se han visto y el cómo complementarlas constructivamente. Por otro lado la articulación hace referencia a la separación de conocimientos musicales: intra musical y extra musical, tomando el intra para la formación musical tradicional en escuelas profesionales, mencionando en estas pocas relaciones entre sí que tienen algunas materias y que dejan vacíos cognitivos, y mencionando la extra musical como la formación que otros espacios disciplinarios ofrecen complementar a los procesos cognitivos en lo musical, ya que la música se deja envolver por disciplinas que van desde lo humanístico hasta lo científico dándole así una complejidad que se convierte en estudio filosófico.

Por otro lado habla sobre la interpretación musical de las muchas formas en que varios autores le han dado un significado, algunos desde sus propias perspectivas interpretativas, otros sobre la intención del compositor con respecto a la partitura y otros sobre el estilo y la interpretación en contexto histórico, como la relatividad con la psicología de la interpretación en sí o del interprete.

Desde el instrumento mencionado en esta tesis la guitarra como objeto de estudio, se habla sobre la confusión entre los aspectos técnicos y la de interpretación musical, debido a la gran competencia que existe entre músicos a la hora de desempeñar la labor, siendo pocos guitarristas los que consiguen los méritos y son muchos los que se enfocan en un proceso más técnico que no deja acceso a la interpretación como parte que le da al músico la posibilidad de expresar desde adentro hacia afuera(fisiológico) sus emociones y que los factores técnicos se

vuelven protagonistas de manera mecánica más que los autónomos del sentir. La relación que tiene esta tesis abarca lo interpretativo y lo metodológico puesto que nuestra tesis sobre el preludio N° 1 de Bach que es un análisis, también posee el enfoque de la interpretación y de las técnicas que hacen posible la ejecución de dicha obra y aunque la tesis anteriormente mencionada está especializada en la guitarra y más sobre los aspectos de la complejidad en la música en continuidad con la búsqueda a una mejor metodología más integral para la guitarra, los temas abarcados también pueden ayudar al complementar los planteamientos abordados en nuestro proyecto.

Tesis de maestría: *“Concertino para marimba y Orquesta de Jorge Sarmientos: experiencias y recomendaciones de un músico intérprete”* .2012

John Eduard Ciro Universidad EAFIT Medellín Colombia.

La tesis sobre el concertino de marimba de sarmientos realizada por el maestro en música John Edward Ciro, trata del análisis de una obra sinfónica desde el punto de vista de un músico intérprete, donde se remarca el folclor y la cultura de Guatemala, en el que se expresa claramente las costumbres y culturas autóctonas de Guatemala.

En la primera parte de la tesis hace una referencia a un contexto histórico y de evolución de la marimba a través de las épocas desde su aparición en las tribus indígenas con la descripción propia, también aborda la diferencia entre las secciones de la marimba desde los tonos graves, medios y agudos ya que cada sección la ejecuta un músico en particular.

Posteriormente se centra en el análisis de la obra, donde explica cada segmento, también en secciones específicas, en cómo se deben agarrar las baquetas y en qué figuras usar en frases puntuales. Por ejemplo, en los trémulos y la posición de las

manos, por otra parte resalta en qué se inspiró el maestro en cada movimiento del concertino.

En relación con el proyecto de grado que estamos abordando, esta tesis nos puede servir de ayuda para realizar un análisis interpretativo y a complementar el trabajo que nos encontramos desarrollando en la actualidad, también a aportar en el desarrollo de la técnica de la marimba para un proceso adecuado de aprendizaje y a la interpretación de obras que puedan exigir mayor dificultad en su montaje.

Podemos concluir entonces, que en el proceso de formación de un músico intérprete o en el de un licenciado, es importante conocer las dificultades propias de ciertos fragmentos para que se les facilite la elaboración de un proceso, donde se pueda generar un aprendizaje efectivo de la pieza musical abordada.

Tesis de pregrado: Consideraciones Estilísticas Para La Interpretación De La Suite Para Violonchelo Solo No.5 En Do Menor Bwv 1011 De Johann Sebastian Bach Y Del Concierto Para Violonchelo Y Orquesta En Si Menor Op. 104 De Antonin Dvorak.

Viviana Andrea Pinzón Niño Pontificia Universidad Javeriana Facultad De Artes, Departamento De Música

La tesis sobre las consideraciones estilísticas para la interpretación de la suite para violonchelo fue realizado por la músico profesional Viviana Andrea Pinzón Niño, trata sobre una monografía donde se abordan dos obras del repertorio internacional para violoncello.

En la primera parte del trabajo comienza describiendo el contexto histórico de la suite No 5 para violoncello de Johann Sebastian Bach, en la descripción del trabajo se toma en cuenta los manuscritos escritos sobre las obras de Bach en los cuales Viviana manifiesta que existen inconsistencias entre las versiones que se

encuentran de las personas más cercanas a Bach, donde en algunas versiones tienen diferencias inclusive en dentro de los mismos manuscritos

Más adelante Viviana Pinzón nos describe la forma suite e ilustra brevemente cada uno de sus movimientos, también hace descripción sobre el análisis melódico de la obra y sobre el estilo que se le debe dar a la suite en el momento de interpretar según el periodo en el que se compuso y se publicó la obra.

En la segunda parte de este trabajo se refiere sobre una obra icónica para los solistas de violoncello como es el concierto, nuevamente nos envuelve en el contexto histórico, nos induce como el compositor de la obra presenta sus propias percepciones sobre el instrumento y finaliza aplicándonos todas las cualidades que puede dar el instrumento.

4. Metodología

Este trabajo se enmarca en la metodología Cualitativa Descriptiva, los aspectos a tener en cuenta a realizar este análisis de la obra corresponden a lo siguiente:

Mirar en detalle los elementos que le dan estructura a la armonía y a la forma musical, con respecto a su estructura rítmica identificar los patrones rítmicos y el motivo rítmico de las frases que se desarrollan en la obra, también los aspectos melódicos, contexto histórico de la época en la que fue creada la obra y contexto actual de la adaptación de la obra para comparar las diferencias que existen entre ambas.

El siguiente objetivo a desarrollar es el de mirar los aspectos de la ejecución, tomando la forma en que un intérprete clásico y uno moderno realizaban la obra desde su propia concepción y también considerar la interpretación del propio transcriptor como primera pieza importante de este análisis.

Observaremos desde nuestro punto la técnica con la que ejecutaríamos la obra en el instrumento (marimba) en contraste con los elementos técnicos expuestos por el transcriptor con la finalidad de lograr identificar con que componentes técnicos podemos abordar mejor la obra.

Fase 1 Realizar un análisis a los aspectos armónicos, melódicos y rítmicos de la obra

Actividad 1 análisis armónico

Actividad 2 análisis rítmico

Actividad 3 análisis melódico

Fase 2 Identificar los elementos técnicos propios de la versión para marimba

Actividad 1 análisis de la versión para marimba

Actividad 2 análisis de la digitación (recomendada y opcional)

Actividad 3 comparación con los métodos relacionados con los aspectos técnicos

Actividad 4 estudio interpretativo (frases y dinámicas)

Actividad 5 establecer los aportes.

Imagen 2 fragmento del compás 1 al 6



En los primeros compases se muestra que la obra está en un compás simple de 4/4, donde la figura predominante son grupos de semicorcheas con digitación sugerida por el transcriptor y continua de la misma manera hasta el compás 5 en donde continúan los grupos de semicorchea con digitaciones un poco diferentes con respecto a la anterior que se muestra en el compás 1.

Imagen 3 fragmento del compás 6 al 11



En el compás 6 contiene un grupo de semi corcheas donde se indica una digitación para el compás específica. Para el compás 7 continua las semicorcheas con una variación en la digitación expuesta por el autor, estos dos patrones de digitación se piten durante todo el segmento.

Imagen 4 fragmento del compás 12 al 20



En este segmento inicia en el compás 12 con semicorcheas ascendentes y descendentes por arpeggio con una digitación sugerida la cual se muestra en la partitura, el compás 13 siguen siendo semi corcheas pero ya no en arpeggio si no con una nota como pedal y la otra que varía igualmente tiene una digitación en los primeros dos tiempos del compás la cual se repite en los siguientes tiempos con el término "sim". En el compás 19 se muestran dos digitaciones sugeridas por el transcriptor lo cual permite al interprete escoger cuál de las dos es la más conveniente en el compás 20 la digitación cambia en virtud de facilitar algunos intervalos los cuales son necesarios para su ejecución.

Imagen 5 fragmento del compás 21 al 26



En este fragmento inicia en el compás 21 con grupo de semi corchea es la característica general de esta obra musical, pero en este fragmento inicia con semi corcheas en arpegios ascendentes tiene una figuración isorritmica durante todo el compás, en el siguiente compas 22 empieza con grupo de semi corcheas y continúan con unas figuras de dos semicorcheas y una corchea ligada a la primer semicorchea del siguiente tiempo, esto resuelve en grupos de semi corcheas hasta el final del fragmento con su respectiva digitación referida.

Imagen 6 fragmento del compás 27 al 32



Este fragmento de la obra comienza en el compás 27 y finaliza en el compás 32 y se basa en grupos de semicorcheas con digitación sugerida en la partitura hasta el compás 29 empieza seguida de dos semicorcheas y retoma con un grupo de semicorcheas en forma descendentes y luego una nota que la vuelve pedal y que se repite cada dos tiempos durante este compás y el posterior a este en los compases finales de este fragmento se resuelve con grupo de semicorcheas con un sentido rítmico similar.

Imagen 7 fragmento del compás 33 al 42



Este es el fragmento final del análisis rítmico que inicia en el compás 33 y finaliza en el compás 42 en el final de la obra, rítmica mente no tiene mucha complejidad durante todo el fragmento ya que durante todo el pasaje musical se encuentra la figura más determinante en el preludio que son las semicorcheas, con una resolución en una redonda.

5.2 Elementos armónicos y melódicos

Imagen 8 sección A

The image displays a musical score for Marimba, labeled "1° SECCION A SOL M" and "1° subseccion". The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff begins with a "nota pedal de tónica" (pedal point of the tonic) marked with a green arrow. The melody is composed of eighth notes, with fingerings indicated by numbers 1, 2, 1, 3, 2, 3, 2, 3. A "sim." (simile) marking is present. The second staff continues the melody, with a "3" marking above the first measure. It includes a "VII" chord marking and a "VI6 = ii6 (Re M)" chord marking. The score concludes with a "Modulacion a Dominante (RE M)" marking. The piece is in a binary form without repetitions.

1° sección A con estructura tipo binaria suite sin repeticiones

Contiene así misma dos secciones,

1°sección: En los primeros cinco compases miramos desde los aspectos fundamentales que La obra se encuentra en La tonalidad de sol mayor, su estructura rítmica se encuentra que las semicorcheas dibujan una progresión constante entre arpeggios y notas con paso diatónico. Apreciamos como usa la nota pedal de tónica mí en cada uno de los tiempos fuertes de cada compás y, encontramos en el quinto compás como se empieza a desarrollar una modulación la que nos dirige hacia la dominante de la tonalidad (Re Mayor).

Imagen 9 sección A compas 6 al 11

En el compás 6 después de la modulación nos encontramos ya en la tonalidad de Re Mayor, en el compás 9 finaliza la primera sección y es a partir del compás 10 que inicia la segunda sección dividiéndose así en dos mitades 1 mitad en un proceso modulante para regresar al tono principal. Una característica que vimos en los compases anteriores que se repite de igual manera en los presentes, es el uso constante de una nota pedal en la tónica lo vemos en el compás 6 y 8, en el compás 9 lo usa en el primer tiempo fuerte del compás pero luego así procede a través de grados conjuntos de manera ascendente y descendente y vemos como hace el uso de notas pedales de manera progresiva en las ultimas 3 semicorcheas de cada grupeto en los compases 6 y 8.

Imagen 10 sección A compas 12 al 20

Anteriormente vimos que la 1° sección se dividía en dos mitades, en el compás 14 donde encontramos la segunda mitad y esta retorna gradualmente a Sol Mayor, encontrando así mismo características que se encontraban al comienzo de la obra como la nota pedal en mi como base armónica de esa primera estructura.

En el compás 19 se prepara a través de la escala una transición para dirigirse a la segunda sección y darle fin a la primera parte y sus dos secciones o subtemas.

Imagen 11 sección B compas 21 al 26

Compases 21 y 22 parte de la transición, concluye con una semicadencia y en la mitad del compás 22 en los dos pulsos finales comienza la sección 2 la cual también tiene dos secciones,

1° sección vemos como la nota pedal que en la sección 1 era el mi ahora acá es la nota re, dominante de la tonalidad principal de la obra(Sol Mayor) denominando así a la dominante como pieza clave de esta sección, porque inclusive comienza en la dominante.

Imagen 12 sección B compás 27 al 32

Compás 27 y 28 Se encuentra en la modulación de dominante preparando una cadencia en escala desde D/D para caer en la nota re dominante de Sol que nos dirige a la segunda sección de la segunda parte devolviéndonos a la tonalidad original y convirtiéndose de nuevo en la nota pedal que ha llevado protagonismo en la obra.

El proceso cadencia conclusa que se inicia en el compás 31 nos muestra ya una resolución final de la obra, vista en la siguiente imagen.

Imagen 13 sección final

The image displays three staves of musical notation for marimba, measures 33 through 39. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and chordal structures. Specific measures are highlighted with green circles. Annotations include: 'V' above measure 36, 'línea cromática ascendente hasta el climax, con D como voz prominente' above measures 36-37, 'I' above measure 39, 'V sus4' above measure 39, 'V7' above measure 39, and 'Cadencial Final' in red above measure 39. The final measure (39) ends with a double bar line and a final chord.

Continuando con lo Anteriormente mencionado desde el compás 31 inicia un proceso cadencia donde en los últimos compases de la obra se desarrolla unos cromatismos sin perder la estructura rítmica. Observamos, como en el compás 37 toma la nota pedal de dominante y desde ella se dirige de forma cromática ascendente hasta caer en la tónica que se establece desde el compás 39 sin perder la nota pedal de dominante en la cadencia y el final.

5.3 Elementos técnicos

5.3.1 A continuación analizaremos la versión para marimba explicando los aspectos de digitación e identificaremos las dificultades técnicas en el instrumento correspondiente directamente del análisis principal de la obra de esta tesis, la Marimba. Desglosaremos esta sección en 2 aspectos, el análisis directo ya en la

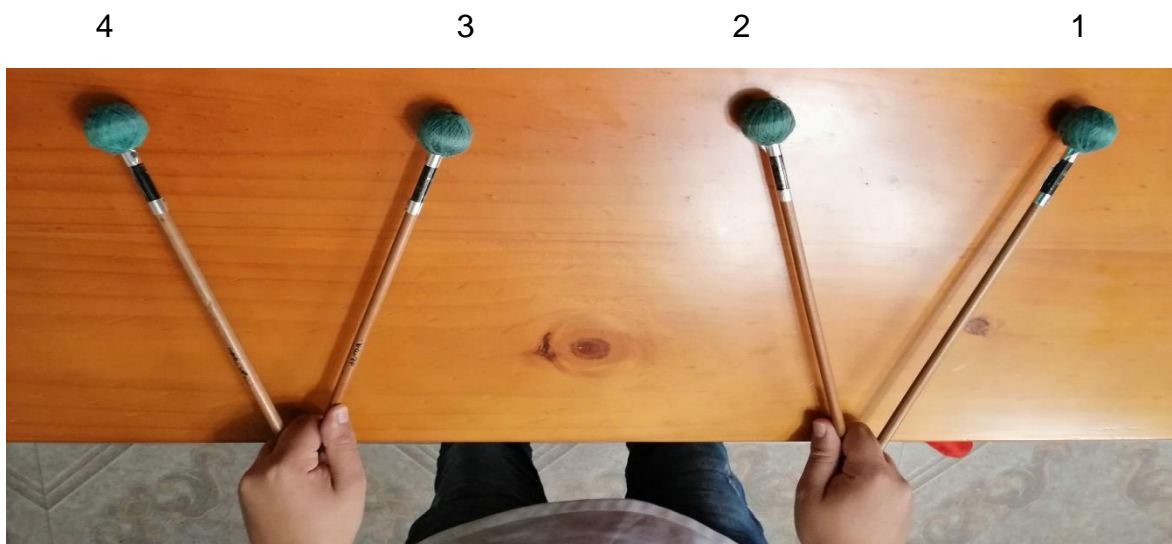
transcripción para marimba y la técnica del prelude en sol mayor de Johan Sebastián Bach

5.3.2 Análisis de la digitación (recomendada y opcional)

Para esta parte en el análisis sobre la digitación de la obra el prelude en sol mayor de Johan Sebastián Bach con transcripción para marimba de Alexander ziborov, nos centraremos principalmente en el uso de la técnica.

La imagen siguiente nos plantea la digitación principal en la que el transcriptor ziborov se basó en su transcripción puesto que es la misma que él ejecuta cuando interpreta sus obras.

Imagen 14 Numeración De Baquetas



En la marimba la representación designada a la forma en la que se ejecuta la digitación corresponde al uso sobre 4 baquetas, dos baquetas situadas en cada mano donde a cada baqueta le asignamos un número a partir de secuencia numérica 1, 2,3, 4.

En la imagen anterior se puede observar el manejo en la secuencia numérica de forma inversa 4, 3, 2, 1.

En la digitación existen 2 tipos de técnicas elaboradas por dos percusionistas quienes se dedicaron a su creación Gary Burton y Leigh Howard Stevens

La técnica Burton se ejecuta 4, 3, 2, 1 y la de Stevens 1, 2, 3, 4

Los elementos que usamos cuando ejecutamos y hablamos sobre digitación

Se encuentran los siguientes:

Golpes verticales:

Consisten en tocar dos notas simultáneamente(al mismo tiempo) con la misma mano

Golpes laterales:

Consisten en tocar las notas de forma consecutiva una tras la otra

Permutaciones

Estos son ejercicios lo que buscan es la combinación de las digitaciones como podría serlo usar golpes de 1, 2, 3, 4 o 1, 2, 4, 3 o 2, 1, 3, 4 o 2, 1, 4, 3 entre más combinaciones que se pueden usar.

Imagen 15 digitaciones compàs 1 al 11

Preludio
de la Suite No. 1 en G Mayor
para Marimba Solo

J. S. Bach
Transc.: A. Ziborov

Marimba

1

3

6

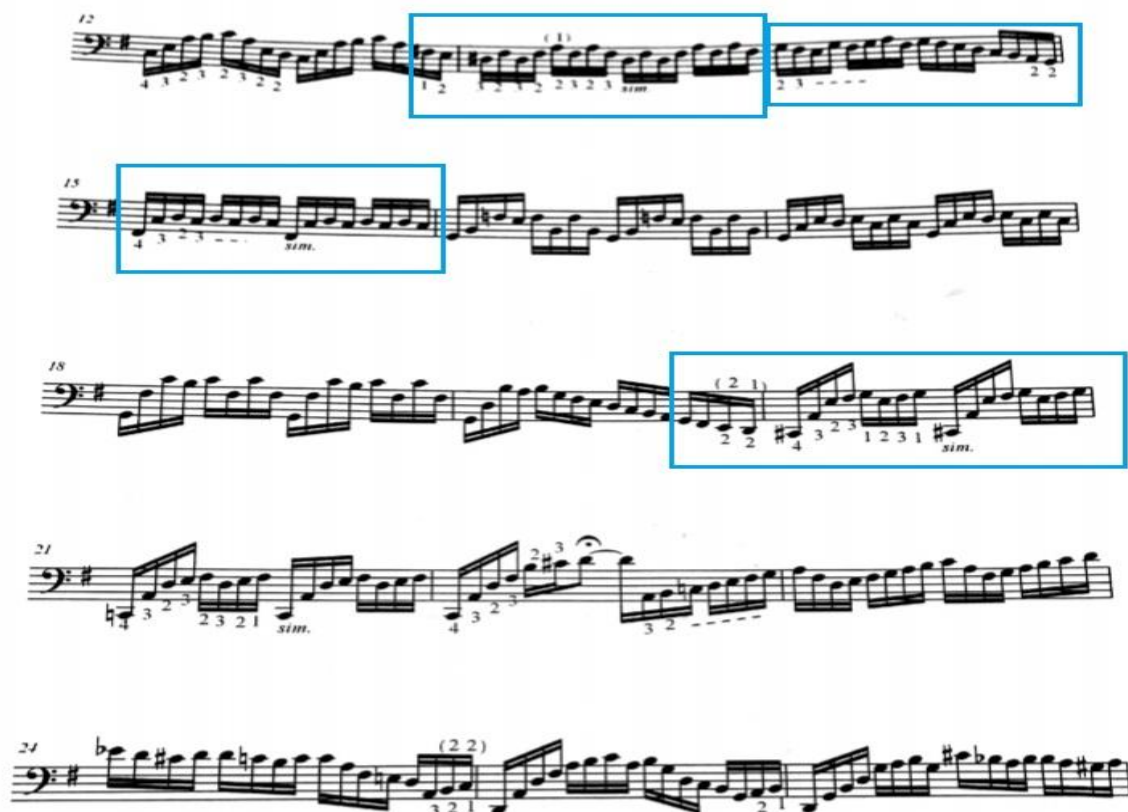
9

Entrando en lo técnico la digitación recomendada de esta obra es la correspondiente a Burton, igualmente señalada en la parte superior izquierda de la obra.

Observamos en el primer recuadro la sugerencia de poder usar dos opciones al finalizar las dos últimas semicorcheas del grupeto de cuatro, según como el

intérprete se sienta más cómodo puesto que el transcriptor vio no solo una sola forma de poder usarse, ya que se repite la misma ejecución en los pulsos siguientes Y los 3 compases que le preceden, debemos tener en cuenta también que la obra desde sus inicios hasta su final se ve realizada en golpes laterales, no encontramos golpes verticales. El uso de intervalos de segunda en el momento donde el transcriptor propone variar el número de baquetas a usarse, también miramos como en el quinto compás comienza de nuevo con la misma digitación del primer compás pero que también vuelve y le da variación justo de nuevo en los intervalos de segunda, así sucesivamente durante la primera hoja solo se nos enumera la digitación principal que se repetirá a lo largo de cada compás y que donde varia el autor no los hace saber así como en el compás 7 cambia la digitación muy diferente de las dos ya usadas y en seguida en el compás 8 regresa a la digitación primera.

Imagen 16 digitaciones del compás 12 al 26



En esta segunda hoja los únicos cambios que se dan son de repetición de baqueta como la 2,2 que se presenta en el primer compás ya que en el siguiente se puede usar sea 2,1 tener en cuenta que suelen darse siempre en el primer grupeto de 4 semicorcheas del primer pulso la digitación base 4,3,2.. O esta otra 3, 2, 3...

Imagen 17 compás 27 al 42 digitaciones



Compás 27 último pulso, variación de digitación usando 2, 3, 1,3 combinación de ambas manos y sigue así durante los siguientes compases, ya que, vemos el uso de una melodía más movida con séptimas, terceras, cuartas entrelazadas y que permite usar diferentes combinaciones de digitación intercalando la de la mano izquierda y derecha

5.4 comparación de los agarres de baquetas imágenes pendientes

A continuación realizaremos una especie de comparativa de las dos técnicas de dos personas que fueron los que tomaron una postura sobre cómo se debe tocar este instrumento en particular como la marimba uno de ellos es el marimbista y percusionista Leigh Howard Stevens y otro es el vibrafonista norteamericano Gary Burton, estos dos grandes exponentes de la percusión sinfónica y solista desarrollaron dos agarres para la ejecución de la marimba, cada uno tiene una ofrece algunas cualidades que para cuando nos vamos a la interpretación de las obras.

AGARRE STEVENS by Juan Alamo ⁹ (Alamo, 2011)

imagen 18 agarre Stevens

Ex. 1- Inside Mallet Grip
Ej. 1- Agarre de la Baqueta Interior



Ex. 2 - Inside / Outside Mallet Grip
Ej. 2 - Agarre de las Baquetas Interior/ Exterior



Ex. 3 - Small Intervals/Hand Position
Ej. 3-Posición de la Mano/Intervalos Pequeños



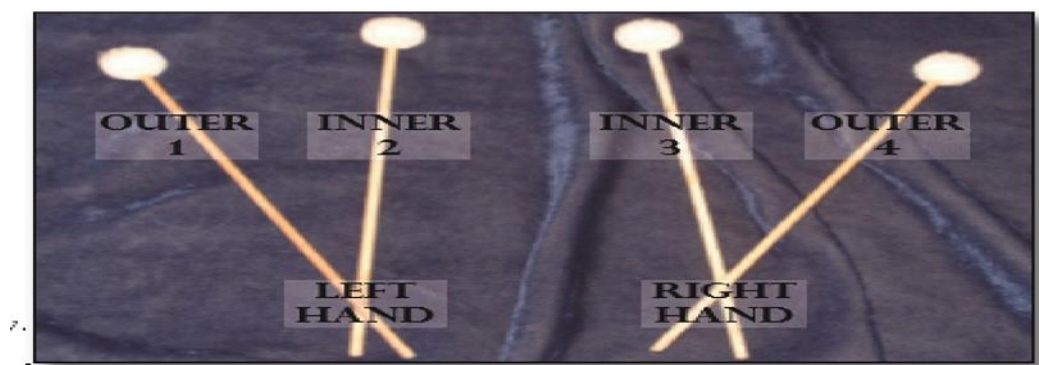
Ex. 4- Large Intervals/Hands Position
Ej. 4-Posición de la Mano/ Intervalos Grandes



Disposición Stevens

⁹ Alamo Juan, Four Mallet Music, for the modern marimba player

Imagen 19 disposición Stevens



Refiriéndonos específicamente al preludio # 1 en sol mayor de Johann Sebastian Bach adaptación para marimba de Alexander ziborov se puede interpretar con cualquiera de los dos agarres lo que hay que resaltar y tener muy en cuenta es la digitación explicada en el capítulo anterior, pero la finalidad de esta obra es darle herramientas técnicas que al desarrollarse correctamente proporciona una adecuada ejecución de la obra y desde la mirada del arreglista es muy importante interpretar la obra con el agarre sugerido que es el agarre Burton pero, ya es decisión del interprete escoger con cuál de los agarres es más cómodo a la hora de interpretar dicha obra.

5.4.2 estudio interpretativo

Para realizar este análisis sobre la interpretación de la obra tuvimos en cuenta el contexto del periodo e intentamos que el intérprete ejecute lo más fiel posible y así poder adquirir las habilidades técnicas desarrolladas a través de todo el preludio correctamente.

Imagen 20 interpretación compás 1 al 5



Para este fragmento hay que resaltar la importancia del bajo continuo que es una de las principales características del periodo barroco y es lo que queremos conservar y que conscientes de que es un instrumento diferente para el cual está escrita la obra originalmente, durante todo el segmento se presenta el bajo continuo en diferentes tónicas

Imagen 21 digitaciones compás 6 al 11



En este segmento empieza de la misma forma que el segmento anterior como vamos a ver en la mayoría de los pasajes de la obra por el estilo de la época

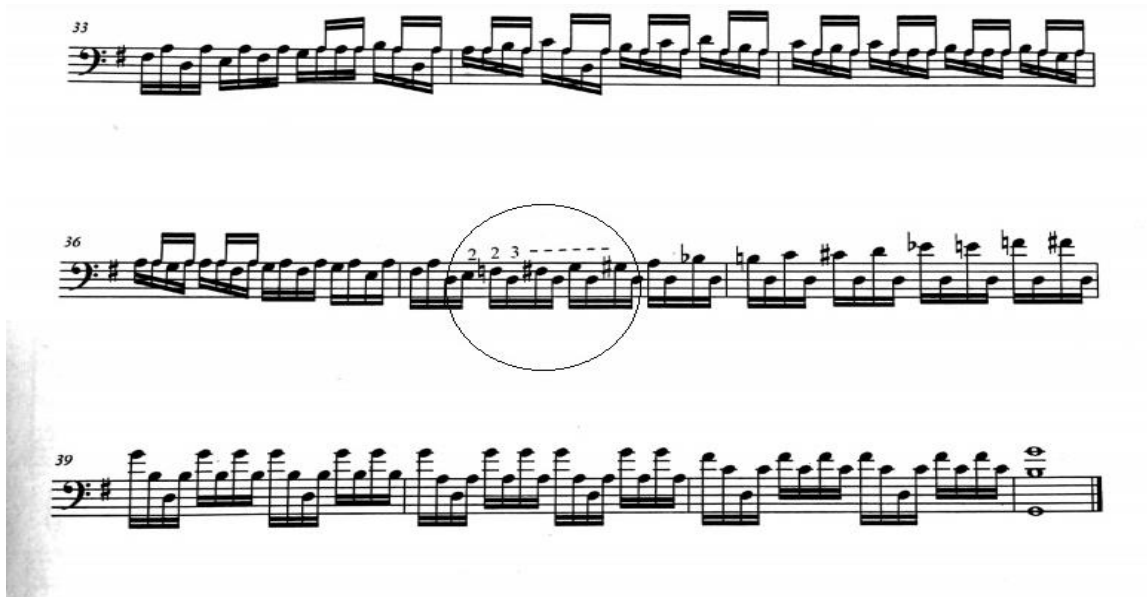
En este fragmento analizaremos del compás 21 al 26, en el compás 22 no encontramos con una fermata donde se g hace una pausa para iniciar una nueva frase donde podemos mantener una disposición para volver a resaltar su bajo continuo en el compás 25 y seguir con el carácter del barroco que venimos desarrollando y desarrollaremos durante toda la obra

Imagen 24 interpretación compás 27 a 32



En este segmento analizaremos del compás 27 al 32, para este fragmento hay que tener muy en cuenta el estilo que venimos desarrollando a lo largo de toda la obra por ser un obra con estilo barroco debemos siempre resaltar los bajos como el que aparece en el compás 29 donde aparece muy marcado el bajo y después tomar la tonalidad entonces estos detalles son los que debemos tener muy en cuenta a la hora de interpretar esta pieza

Imagen 25 interpretación del compás 33 al 42



En este segmento analizaremos el fragmento final de la obra que comprende del compás 33 al 42, para esta parte final de la obra donde se le da resolución a la obra donde de la parte interpretativa se debe resaltar las notas pedales que se encuentran en el compás 38 y resaltar la tonalidad hasta el final de la obra donde resolvemos la obra

6. DISCUSION DE LOS RESULTADOS

A partir de los autores citados en el Marco Teórico, la revisión de los resultados encontrados en los antecedentes y de bibliografía complementaria, se propone la siguiente discusión.

6.1 GENERALIDADES

La documentación del preludio en sol mayor de la suite #1 se plantea desde un proceso experimental. Esto permitió que se desarrollara un proceso de investigación flexible que, con cada avance, proporciona cada vez más elementos que sería necesario aclarar para poder lograr una contextualización completa.

Los elementos del análisis musical tuvieron que ser contextualizados a través de un proceso de documentación.

El trabajo propone un análisis rítmico donde se aborda el motivo principal y/o las figuras más recurrentes a lo largo de la obra siguiendo los parámetros del marco teórico.

El trabajo propone un análisis armónico y melódico el cual está basado bajo los parámetros de la armonía funcional, donde se exponen los elementos citados en el marco teórico, esta vez la obra se apodera de aquellos elementos y en los resultados se muestra que está pasando con el movimiento armónico de la obra a través de diferentes periodos de la obra, hay segmentos en los que no se hacen estudios minuciosos ya sea porque sean similar a otros segmentos.

El análisis propone un análisis interpretativo en el cual se explica según el marco teórico las digitaciones de algunos segmentos y se da recomendaciones de cómo interpretar la obra para un futuro lector interprete tenga algunas nociones de cómo darle un contexto de la época a la obra.

7. CONCLUSIONES

Las conclusiones que logramos después del análisis realizado son

- el poder encontrar similitudes de una obra para violoncello y que se pueda interpretar en la marimba.
- Brindar un aporte dentro de la carrera al descubrimiento de más obras para percusión
- Lograr entender u poco más sobre n estilo de na época específica en este caso el barroco

8. Recomendaciones

- En el proceso para el desarrollo del análisis musical fue un proceso experimental, esto, debido primordialmente a que es una característica de la disciplina de la investigación; pero también por la falta de direccionamiento por parte del programa de Licenciatura en Música.
- El hecho hacer un análisis detallado desde la estructura, la época y los aspectos técnicos es una herramienta fundamental para el abordaje de repertorio y para el estudio del instrumento. Se recomienda de esta manera a los futuros investigadores que desarrollen formas y diferentes métodos que faciliten este tipo de procesos.

9. Glosario

Articulación musical: forma en que se produce la transición de un sonido a otro o bien sobre la misma nota. Se trata del conjunto de elementos que definen las diferentes posibilidades en las que se pueden conectar entre sí las notas que conforman una melodía o por extensión los acordes que conforman una sucesión de acordes en un pasaje o composición. (Sadie, 2001 [1980])

Cadencia: es una serie de acordes o fórmula de melodía que suele coincidir con el fin de una sección en una obra. Una cadencia es una función armónica y formal caracterizada por una progresión (o encadenamiento) de acordes que suele desembocar en el acorde de tónica. (Sadie, 2001 [1980])

Canon: es una pieza o sección de una composición musical de carácter contrapuntístico basada en la imitación entre dos o más voces separadas por un intervalo temporal. Una parte vocal o instrumental interpreta una melodía y, unos compases más tarde, una segunda voz repite esa misma melodía de manera exacta o bien modificando su tonalidad u otros aspectos. (Sadie, 2001 [1980])

Fuga: La fuga es un procedimiento musical en el cual se superponen ideas musicales llamadas sujetos. Su composición consiste en el uso de la polifonía vertebrada por el contrapunto entre varias voces o líneas instrumentales (de igual importancia) basado en la imitación o reiteración de melodías en diferentes tonalidades y en el desarrollo estructurado de los temas expuestos. Cuando esta técnica se usa como parte de una pieza más grande. (Sadie, 2001 [1980])

Golpes laterales: consisten en un solo movimiento de muñeca que produce dos sonidos. Para poder ejecutarlo correctamente, las baquetas deben estar en un ligero ángulo. (Sadie, 2001 [1980])

Golpes verticales: Los movimientos verticales consisten en tocar dos notas simultáneamente con la misma mano (Sadie, 2001 [1980])

Motivo: es la unidad mínima con sentido musical que funciona como elemento generador de elaboraciones. El motivo está construido por una o dos organizaciones rítmico-melódicas mínimas, llamadas células. (Sadie, 2001 [1980])

Textura musical: La textura, en general, es el modo en que se combinan la melodía, el ritmo y la armonía en una composición o fragmento musical. Existen 4 tipos principales de textura: monofonía o monodia, melodía acompañada, homofónica y polifónica o contrapuntística. (Sadie, 2001 [1980])

Trémolo: Se utiliza para describir el efecto que normalmente se asocia con el otro término. Por su parte, el trémulo generalmente hace referencia a variaciones periódicas en la intensidad.

Bibliografía

- Abarzuza.Igor, S. (2017). *Pau Casals y el re-descubrimiento de las suites para violoncello solo de J.S.Bach*. Universidad de Guanajuato,México: El Artista.
- Alamo, J. (2011). *Four Mallet Music for the modern marimba player*. drop6 media, Inc.
- Burton, G. (s.f.). *Method for Four Mallets Studies* .
- JORDI CORVELLO, C. A. (1983). *Libro serie música y músicos tomo V.9 instrumentos musicales* . editorial parramon ediciones .
- mejia, H. i. (s.f.). *breves relatos sobre la musica y sus creadores* . Manizales : ed Andina.
- Reyes, J. S. (1985). *Bach,Schutz,Hendely berg aniverario de 4 musicos germanos*.
- Sadie, S. (2001 [1980]). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, . ed. Macmillan.

ANÁLISIS MUSICAL E INTERPRETATIVO DEL PRELUDIO DE LA SUITE N°1 EN G MAYOR DE J.S BACH,
TRANSCRIPCION PARA MARIMBA ALEXANDER ZIBOROV

